

IDENTIDAD QUEBRADA

Rodrigo Alonso

Publicado en: *Jaime Davidovich. Video Works 1970-2000*. New York: The Phatory Gallery, 2004.

INTRODUCCIÓN

La obra de Jaime Davidovich se desarrolla en los fervientes años que van desde finales de la década de 1950 hasta la actualidad, y principalmente entre Argentina y los Estados Unidos. Estas coordenadas son los parámetros esenciales para comenzar el abordaje de su trayectoria artística. Si bien su producción se ha caracterizado por el empleo de una diversidad de medios y recursos formales, esa variedad encuentra toda su coherencia cuando se articula con el contexto artístico pero también social y político de aquellos años.

Davidovich crece en una Argentina pujante, en los tiempos inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Buenos Aires estrecha sus contactos con el mundo. Los artistas se nutren de esa apertura, comenzando un diálogo fructífero con las principales tendencias estéticas internacionales, en particular, con las postvanguardias europeas. El informalismo será una de las corrientes más influyentes entre los artistas jóvenes, y en un lapso breve, encontrará muchos adeptos interesados en explorar la materia más allá de las imposiciones de la forma. Entre ellos se encuentra Davidovich, quien además se interesa por el tachismo y el expresionismo abstracto norteamericano, corriente que conoce en un temprano viaje a Río de Janeiro.

El período de postguerra es también el momento de surgimiento y consolidación de dos figuras claves en la escena política argentina: el general Juan Domingo Perón y su esposa Eva Duarte de Perón, conocida internacionalmente por el nombre de Evita. Inspirada en el fascismo italiano, la política peronista se estableció a través de un uso inusitado de los medios de comunicación masiva y de un importante aparato de propaganda pública. De hecho, la televisión surge en la República Argentina gracias a los oficios de Eva Perón, quien tras un viaje a Europa entiende la importancia de este medio para promover los actos del gobierno, y decide impulsarlo. La primera transmisión televisiva se realiza el 17 de octubre de 1951, en el aniversario de la manifestación popular que había promovido al General Perón al gobierno seis años antes.

La política peronista se basó en los actos masivos y en una intensa propaganda. Fue una política del espectáculo, que los medios registraron y propagaron a todo el país. Jaime Davidovich resume magistralmente esa época en una frase enunciada al comienzo de su video *Evita, A Video Scrapbook* (1984): "Cuando Evita estaba en el poder, era como mirar televisión todo el tiempo". La presencia de la primera dama argentina colmaba las pantallas televisivas y su voz resonaba incansablemente en las emisoras radiales. Los diarios y revistas no dejaban de publicar todos sus movimientos y los niños en las escuelas eran obligados a leer las páginas de su autobiografía, *La Razón de mi Vida*.

No es casual, por tanto, que la obra de Davidovich se oriente hacia un cuestionamiento sistemático de los medios desde una perspectiva reflexiva, analítica y conceptual. Sus primeros videos son netamente anti-espectaculares, y su ingreso posterior a la televisión se asienta en una producción paródica y crítica, de resistencia cultural, que pone al descubierto los mecanismos ideológicos sobre los que se construye el discurso televisual.

Tras un período de indagación plástica que lo conduce directamente al conceptualismo, su obra realiza un giro radical para internarse en el universo de los medios de comunicación a través del video. Sin embargo, una observación detallada del desarrollo de su carrera artística permite constatar el interés permanente del artista por indagar en los fundamentos de construcción de las imágenes, en sus relaciones con el entorno y en la forma en que su circulación la articula con el contexto social y cultural.

Su obra reciente enfrenta la homogeneidad discursiva de la globalización con una producción intimista y meditativa. Nuevamente, la obra artística se erige como un espacio de resistencia, pero esta vez a través de un retorno a las fuentes, tanto plásticas como mediáticas, que consolidaron su labor a lo largo de todas estas décadas.

DEL MARCO AL CONTEXTO

Como sucede con muchos artistas de su generación, las primeras pinturas de Jaime Davidovich acusan las influencias informalistas. Otorgan un gran protagonismo a las texturas –producidas mediante pinceladas o por la técnica del *frottage*– y a ciertos elementos compositivos que enfatizan la espacialidad de la tela. Es el período de los *Pizarrones Negros*, pinturas basadas en extensos planos de ese color, de superficies muy texturadas, sobre las que, eventualmente, aparecen líneas horizontales. Davidovich ha relacionado esas líneas con los indefinidos horizontes de las pampas argentinas y con sus primeras aproximaciones al video. "Lo que quería hacer –señala en una entrevista– era capturar un instante en la pintura que no tiene principio ni fin... cuando comencé con el video, esto se tradujo en la delimitación de un marco para algo que se mantiene en movimiento pero que nunca termina".¹

A comienzos de la década del sesenta Davidovich expone en la Galería Lirolay, el espacio de arte vanguardista de Buenos Aires, y asiste con fascinación a una muestra de artistas espacialistas en la Galería Bonino. Esta exposición, y en particular la obra de Lucio Fontana, serán de una profunda influencia para el artista. A la serie de los *Pizarrones Negros* le sigue una serie de *Pizarrones Blancos* realizados en los Estados Unidos, país al que se traslada con una beca de estudios en 1963. Allí descubre que en sus representaciones espaciales indefinidas, el marco constituía una limitación arbitraria, por lo que decide eliminar tal limitación integrando la obra al ámbito expositivo. Así, suprime los bastidores de las telas y comienza a adosarlas directamente sobre la pared. Para este fin utiliza cintas adhesivas de doble faz.

El paso siguiente será eliminar la propia superficie pictórica, reemplazándola por las cintas adhesivas. Con esto, completa el camino hacia sus obras ambientales de finales de los sesenta y principios de los setenta, anulando toda interferencia en la integración de la obra con su entorno. El uso de cintas de diferentes materiales –tela, papel, vinílicas– le permite continuar en la línea de sus investigaciones texturales, pero pronto el interés se desplaza desde la materialidad de las obras a sus aspectos procesuales y sus relaciones con el espacio.

La eliminación de las referencias extrapictóricas y la integración de la obra al entorno constituyen un cambio radical en la producción del artista. Esa transformación coincide temporalmente con un rechazo similar por parte de los minimalistas hacia las propiedades relacionales de sus trabajos –es decir, las que ligan al espectador con las cualidades formales de la obra– que enfatiza las conexiones de sus piezas con el entorno y, en consecuencia, la posición del espectador entre ambos.²

1. Citado en John Maturri. *Jaime Davidovich*. Monografía inédita, 1979.

2. Sobre estas características de las obras minimalistas pueden consultarse: Rosalind Krauss: "Overcoming the Limits of Matter: On Revising Minimalism", en John Elderfield (ed). *American Art of the 1960s*. New York: Museum of Modern Art/Abrams, 1991; Hal Foster: "The Crux of Minimalism", en *The Return of the*

Pero también coincide con el momento en que el conceptualismo rechaza las formas artísticas tradicionales, en su intento por cuestionar los fundamentos mismos de la producción artística. “Ser un artista hoy –sostiene Joseph Kosuth– significa cuestionar la naturaleza del arte. Si uno cuestiona la naturaleza de la pintura, no está cuestionando la naturaleza del arte... Esto se debe a que la palabra arte es general, mientras la palabra pintura es específica”.³

El conceptualismo rechaza las categorías tradicionales en función de una nueva categoría, la de “arte en general”. Según Thierry De Duve, “Algo sin precedentes en toda la historia del arte sale a la superficie en los sesenta: comienza a ser legítimo ser un artista sin ser un pintor, un poeta, un músico, un escultor, novelista, arquitecto, fotógrafo, coreógrafo, cineasta, etc. Aparece una nueva categoría artística –el arte en general, o el arte en extensión– que no se absorbe en las disciplinas tradicionales”.⁴ El arte deja de estar ligado al hacer manual, para centrarse en el pensar. Toda obra portadora de una idea es artística, independientemente del medio utilizado para transmitirla. La materialización de esa idea llega a ser irrelevante. Para Sol Lewitt, “Sólo las ideas pueden ser obras de arte... (sin embargo) no todas las ideas tienen por qué materializarse”.⁵

La producción de Davidovich se orienta claramente en este sentido. El abandono de la pintura y el énfasis puesto en las relaciones de la obra con el espacio y con el espectador, generan un circuito conceptual que sólo puede completarse en la experiencia perceptiva y la actividad intelectual de éste último. La negación de los valores formales de la pintura, y posteriormente, el rechazo de los espacios centrales e institucionales destinados a las obras de arte, lo llevarán a cuestionar esa naturaleza del arte en general, que el desarrollo intelectual de su época estaba exigiendo a los artistas comprometidos en la redefinición de la práctica artística.

LOS TAPE PROJECTS

El reemplazo definitivo de la tela por cintas adhesivas da origen a los *Tape Projects* (Proyectos para Cintas). En sus primeras manifestaciones, las obras guardan reminiscencias de la etapa pictórica anterior: la materialidad de las cintas y, algunas veces, la aplicación de pintura sobre éstas, conservan el interés por las texturas de los años precedentes. Sin embargo, el tamaño que van adquiriendo los trabajos desplaza la atención desde las consideraciones estéticas hacia el ambiente que ocupan las piezas. Las primeras obras de magnitud dentro de los *Tape Projects* fueron realizadas con los auspicios de *Experimentos en Arte y Tecnología* (EAT), una agrupación fundada por el artista Robert Rauschenberg y el ingeniero Billy Klüver algunos años antes. En 1971, Jaime Davidovich cubrió una pared del Lake Erie College de Painesville, en Cleveland, con cintas de papel, tela y tela pintada con acrílico blanco, de dimensiones variables. Ese mismo año, en otra de las actividades del EAT, Davidovich instaló cintas de papel blanco a lo largo de las escaleras que conducían a la galería de la John Carroll University.

En estas obras se pone en evidencia la tendencia del artista a intervenir sobre el espacio del espectador. Éste deja de ser el observador pasivo que contempla la obra desde el lugar que ésta le impone⁶, y pasa a transformarse en parte integrante y vital de la propuesta. La magnitud de los trabajos reclama una experiencia descentralizada. Es el espectador, con su recorrido, quien orienta la lectura, y quien –en definitiva– deberá reconstruir el plan original en su cabeza. Al mismo tiempo, las piezas comienzan a ubicarse en espacios inusuales, alejados de las blancas paredes de los museos y galerías.

Al año siguiente, Davidovich realiza una obra en el espacio público, interviniendo las veredas de las dos cuerdas que separan al Museo de Arte de Cleveland de la New Gallery, peticionaria del proyecto. La vereda fue dividida en dos tramos: en el primero, Davidovich enfatizó los espacios negativos entre los bloques de cemento que la conformaban, rellenándolos con una cinta delga-

da; en el segundo, enfatizó los bloques, atravesándolos con una cinta gruesa. La obra duró casi un año, hasta que el uso y las condiciones climáticas la destruyeron.

En esta obra se produce una curiosa paradoja que involucra por igual al medio y a los objetos sobre los que se aplica. Las cintas tienen la propiedad de cubrir –es decir, ocultar– la superficie que las soportan. Sin embargo, en esta intervención, las cintas descubren –es decir, revelan o hacen evidentes– superficies inadvertidas por espectador debido a la indiferencia que impone la marca de lo cotidiano. En este sentido, las cintas producen un efecto de extrañamiento de la realidad cercano al buscado por Bertolt Brecht en su dramaturgia crítica, induciendo una observación renovada y reflexiva del entorno urbano.

Ese mismo año, en un proyecto para el Akron Art Institute, Davidovich cubre una pared –en realidad, una falsa pared⁷– con cinta vinílica transparente. El material utilizado pone el énfasis en otro aspecto, que en realidad está presente desde las primeras producciones con cintas: el proceso de realización. Las cintas revelan imperfecciones en la pared y su colocación produce superposiciones, burbujas de aire, arrugas o estiramientos del material, llamando la atención sobre el proceso de producción de la pieza.

El énfasis en lo procesual es otra de las características que liga la obra de Davidovich de estos años a los lineamientos del conceptualismo. Ese carácter no surge únicamente de la evidencia del proceso de realización, sino también, de la actividad del espectador en la captación del sentido de la propuesta.

Tomados en conjunto, los *Tape Projects* pueden pensarse como fases sistemáticas en la exploración de las múltiples posibilidades de incidir sobre los espectadores y el espacio a partir de una premisa (material) constante. Esto los ubicaría en la línea del conceptualismo sistémico, caracterizado por el uso de sistemas o de seriaciones como método de composición anti-formalista tendente a evitar las imposiciones del ordenamiento expresivo.⁸

En 1973, Jaime Davidovich es invitado a participar en la Bial del Whitney Museum of American Art. Para esta oportunidad, elige instalar su obra en la pared adyacente a la escalera que comunica a los diferentes pisos, fuera de los salones que contienen al resto de las obras invitadas. Una disposición vertical de cintas atraviesa los pisos desde el subsuelo al último nivel. Para ver la obra completa, el espectador debe subir o bajar las escaleras. Como en las obras anteriores, la actividad del espectador se torna fundamental.

Real. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1996; Frances Colpitt. *Minimal Art. The Critical Perspective*. Seattle: University of Washington Press, 1997 (1990).

3. Joseph Kosuth: “Art Arter Philosophy”, en *Studio International*, octubre 1969. Reimpreso en Ursula Meyer. *Conceptual Art*. New York: Dutton, 1972.

4. Thierry De Duve. *Kant After Duchamp*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1996.

5. Sol Lewitt: “Sentences on Conceptual Art”, en *Art-Language: The Journal of Conceptual Art*, N° 1, 1969. Reimpreso en Ursula Meyer, *op.cit.*

6. Así lo señala Craig Owens siguiendo a Panofsky, cuando asegura que “la relación del espectador con la obra de arte está prescrita, asignada de antemano, por el sistema representacional”. Véase Craig Owens: “Representation, Appropriation and Power”, en *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*. Berkeley: University of California Press, 1994.

7. La falsa pared fue una exigencia de la galería para proteger la pared real, pero a Davidovich le interesó la idea de cubrir con cintas una pared que a su vez cubriría a otra.

8. Al respecto puede consultarse: MORGAN, Robert: “A Methodology for American Conceptualism”, en *Art Into Ideas*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Ese mismo año presenta en la New Gallery una disposición similar de cintas a lo largo del espacio central de una escalera interna, y un proyecto para cubrir con cintas los costados de un puente ferroviario cercano.

DE LAS CINTAS COMO ARTE AL ARTE EN CINTA

En el momento de mayor auge de los *Tape Projects*, Davidovich se inclina hacia la utilización de un nuevo medio: el *video tape*. La decisión no involucra simplemente la incorporación de un nuevo tipo de cinta (*tape*), sino la utilización de una herramienta completamente diferente y el desafío de abordar un medio absolutamente desconocido para el autor -y para la mayoría de los artistas de la época, ya que la tecnología del video estaba recientemente disponible en el mercado.

La incorporación del video como medio supone, en principio, un regreso a la imagen figurativa que progresivamente había desaparecido en la obra del artista. Involucra, por otra parte, la utilización de una imagen enmarcada por los límites del monitor, un re-centramiento de la experiencia perceptiva y un direccionamiento explícito de la mirada del espectador.

Sin embargo, los videos de la primera etapa de Jaime Davidovich son un intento sistemático por trascender todas esas falsas premisas de la imagen electrónica. Para ello, el artista recurre muchas veces a la video instalación o a la video performance, en un intento por superar las limitaciones de la imagen encerrada en la pantalla y reconducir la experiencia estética hacia una recepción activa por parte del espectador.

En realidad, no se produce un reemplazo de los *Tape Projects* por el video, sino que durante mucho tiempo ambos medios coexisten en un diálogo permanente. De este diálogo surge el proyecto *Tape as Art and Art on Tape* (Cintas como Arte y Arte en Cinta) en el que Davidovich se propone confrontar las experiencias producidas por esos dos medios heterogéneos.

Road (1972), primer video producido por el artista, es el registro de las bandas de división centrales de una ruta, captadas en un *traveling* continuo de veinte minutos de duración. La imagen, en blanco y negro, está acompañada por el sonido directo del lugar en que fue registrada. La fragmentación extrema elegida por Davidovich para el registro, transforma la imagen en un patrón geométrico de líneas complementarias, que pueden interpretarse indistintamente como bandas blancas sobre un fondo gris o viceversa. La abstracción de la imagen contrasta con el sonido ambiente, altamente referencial con relación al título de la obra. Este sonido relaciona la imagen con un espacio externo a ella, que trasciende los límites de la pantalla televisiva. En esa remisión externa, *Road* opone un espacio abierto al encerrado en el monitor. Al mismo tiempo, en tanto no existe un principio ni un final *stricto sensu* en el recorrido de la cámara, ese espacio abierto aparece como una prolongación de la trayectoria inconclusa del *traveling*.

Es imposible no ver en las imágenes de *Road* una referencia directa a las obras realizadas con cintas: la pantalla aparece atravesada por líneas verticales que recuerdas las configuraciones ordenadas de aquéllas. No obstante, es en *Blue, Red, Yellow* (1974) donde las referencias se hacen aún más explícitas. El video comienza con la "lluvia electrónica" característica del televisor sin imágenes. Repentinamente, una mano aparece por un costado de la pantalla y comienza a cubrir el televisor -el que la cámara registra, pero también el que observamos- con cinta adhesiva de color azul, hasta ocultar completamente la pantalla. Una vez concluido el proceso, se repite con una cinta de color rojo y luego con una de color amarillo.

La aparente sencillez de esta pieza contrasta con sus múltiples lecturas. En primer lugar, hay un juego dialéctico entre los códigos de la pintura y los del video plasmado en la selección de los colores, ya que azul, rojo y amarillo son los colores primarios de la pintura -basada en el proceso de adición cromática- mientras los de la imagen electrónica son el verde, azul y rojo -basada en la sustracción cromática. En segundo lugar, hay otra

confrontación entre la mano que cubre el televisor en la imagen y el registro que revela el procedimiento. Otra lectura proviene del contraste de dos temporalidades: mientras el ruido electrónico no presenta un patrón temporal aparente, la mano que cubre la pantalla realiza una operación con una temporalidad específica. Finalmente, hay una acción performática que trasciende el registro actualizándose en el espectador del video: al hacer coincidir el encuadre con los límites de la pantalla del televisor que se está registrando, a medida que el *performer* va cubriendo esa pantalla se tapa también la pantalla del televisor en el que el espectador observa el registro. Esto produce la desaparición simultánea del ruido electrónico dentro y fuera de la pantalla, lo que se ve reforzado por el registro de la actividad en tiempo real.

El video *Interior* (1976) guarda una gran afinidad con *Blue, Red, Yellow*. La imagen comienza mostrando un sector de una habitación vacía. Una mano aparece y comienza a tapar el monitor con cinta adhesiva, pero sobre la superficie de esta cinta se inserta por *chromakey* la imagen de otro sector de la misma habitación. El proceso se repite hasta que pasan por la pantalla las cuatro paredes, el piso y el techo de la sala. Cada imagen presenta una información mínima sobre el sector registrado, obligando a un esfuerzo considerable para identificar cada fragmento. Nuevamente, el registro en tiempo real hace que la pantalla registrada en la imagen y la del televisor en el que el espectador percibe la obra, se cubran simultáneamente con la cinta que coloca el *performer*.

Mientras en *Blue, Red, Yellow* son dos los niveles de registro de la imagen -el ruido electrónico y la actividad del *performer*- en *Interior* existe un tercero: la imagen en el televisor registrado, la acción del *performer* y la imagen insertada sobre la cinta. Este hecho señala otra fase temporal en el proceso de producción de la obra: una etapa de pre-producción (el registro de los diferentes sectores de la sala), una etapa de producción del registro performático, y finalmente, una etapa de post-producción, en la que se insertan las imágenes sobre las cintas.

EL VIDEO COMO EXPLORACIÓN DEL ESPACIO

En sus primeras video instalaciones, Jaime Davidovich utiliza la fragmentación de la imagen de video como contrapunto a la extensión del espacio expositivo. Una de las obras más representativas dentro de esta vertiente es *Baseboard* (1975).

Esta pieza confronta una sala vacía con la imagen del recorrido rectilíneo a lo largo de sus zócalos. El registro, realizado con un encuadre muy cerrado y sin principio ni final definidos, se incorpora a la sala a través de un televisor ubicado en el piso, contra una de las paredes, exactamente delante del zócalo. La lectura de la obra depende de toda una serie de relaciones que el espectador debe realizar a partir de los escasos elementos que la componen: las conexiones entre el espacio estático de la sala y la movilidad de una de sus partes, la experiencia completa del recinto y la fragmentaria de sus zócalos, la mirada libre del espectador en contraposición al plano invariable del video, el entorno finito que contiene al visitante y el infinito que se proyecta desde la imagen.

La integración de la obra al espacio que ocupa remite de manera inmediata a las piezas ambientales ejecutadas en el marco de los *Tape Projects*. La relación está fuertemente enfatizada en una obra similar, *Corroboree* (1979), en la que el monitor se liga ahora a tres espacios diferentes. Tres salas contiguas son identificadas mediante cintas de colores adheridas a los zócalos de sus esquinas e iluminadas puntualmente: la primera, mediante cintas de color verde, la segunda, mediante cintas de color rojo y la última con cintas de color azul. El monitor está en el centro de la última de las salas, aquella a la que el espectador llega al final de su recorrido. La imagen del monitor muestra un *traveling* por los zócalos de cada sala, en el orden en que las ve el espectador al recorrerlas. El color de las esquinas sirve para establecer las relaciones entre la imagen y el espacio físico, que no posee ningún otro elemento de identificación.

De *Baseboard* existe también una versión en video que guarda relaciones con *Interior*. La obra comienza con un *traveling* por los zócalos de una sala vacía. El tamaño del cuadro, bastante cerrado, sumado a la fragmentación visual, dificultan el reconocimiento de la imagen. Tras un recorrido completo, la cámara retrocede, saliendo de la pantalla de un televisor –que era la verdadera fuente de la imagen– y mostrando la totalidad de la sala, con el monitor descansando en un rincón sobre el piso. Al igual que en *Interior*, la inclusión de un elemento de información –en este caso, el monitor– es la que permite comprobar que lo que el espectador está viendo no es sólo una imagen, sino la imagen de una imagen. Nuevamente se cuestiona el estatuto de la imagen videográfica en tanto registro de la realidad, al mostrar que se trata de la imagen de una realidad previamente mediatizada.

La construcción de la realidad que producen los medios es una de las líneas de investigación claves en la obra de Davidovich. Si bien será asumida con mayor asiduidad en las piezas ligadas a los medios de difusión masiva –en particular, la televisión o internet– es interesante notar como aparece, en estas obras tempranas, una confrontación entre la percepción espacial del espectador y la versión que la imagen de video emite sobre ese entorno. A las obras en las que el medio se delata como transformador de la realidad, se suman una serie de trabajos en los que el artista interviene sobre la situación registrada generando incertidumbres en el espectador.

En *3 Mercer Street* (1975), la cámara realiza un paneo circular constante en una sala vacía. Esporádicamente aparece un *performer* que realiza unas acciones incomprensibles, pero con la particularidad de presentarse siempre en un lugar diferente. El video está registrado en tiempo real, por lo que es el *performer* quien se mueve en el espacio de la sala cambiando su relación con la cámara, que en todo momento se mantiene fija en su posición y con un movimiento de rotación constante.

Es claro que, para una persona presente en el lugar, es muy fácil seguir las acciones del extraño personaje. Sin embargo, para el espectador del video es prácticamente imposible hacerlo, debido fundamentalmente a la fragmentación del cuadro. Aunque pueda parecer obvio, es importante notar que toda la *performance* ha sido diseñada teniendo en cuenta precisamente esa limitación de la visión, y que, aunque el *performer* parece abstraído en sus acciones inexplicables, su verdadera acción es la que realiza para la cámara.

La presencia del *performer* pone en evidencia la posición de la cámara y el artificio de la supuesta documentación. Por otra parte, resulta enigmático que la cámara no se detenga para mostrar las acciones del hombre, y en cambio decida continuar escudriñando un espacio que se mantiene constante. Pero es en este juego donde se busca la complicidad del espectador, ya que éste puede, al igual que la cámara, anticipar las características del espacio, pero no puede adivinar la aparición del *performer*. En el video *Surveillance* (1976) la pantalla aparece dividida en dos partes. En una de ellas -la izquierda- vemos al artista rotando sobre sí mismo y mirando a su alrededor; en el sector derecho, observamos la imagen resultante de un paneo por una habitación. La relación entre ambas imágenes sugiere que el registro de la derecha corresponde a lo que el artista efectivamente ve. Sin embargo, el tamaño del encuadre con que ha sido filmado el interior de la sala -un encuadre muy cerrado- hace prácticamente imposible tal relación. Más aún, mientras Davidovich se mueve sin variar la posición sobre la cual rota, los elementos de la habitación aparecen cada vez más cercanos hasta alcanzar una proximidad que no condice con la situación del artista, registrado en un espacio neutro sin objetos a su alrededor.

Esta falta de correspondencia entre una situación y lo que parece ser el resultado de su registro fue utilizada por Davidovich en una video instalación realizada en el Loraine County Museum en 1973, cuando aún su obra conjugaba los *Tapes Projects* con el video. Adosado a una pared pendía un panel rectangular producido con cintas adhesivas; a unos metros, un televisor mostraba

una mano colocando cinta adhesiva de manera similar a la dispuesta sobre el panel. Sin embargo, la mirada atenta permitía determinar que no se trataba, en realidad, de un registro de la realización de la obra, ya que las cintas eran de tamaños claramente diferentes, considerando las relaciones entre las cintas y la mano registrada en el video.

Un poder de observación similar es necesario en *Two Windows* (1976), un video que muestra dos ventanas iguales de las que penden sendos papeles que se mueven con el viento. Con el tiempo puede percibirse que los papeles no siguen necesariamente los caprichos del viento, sino que a veces el papel de una de las ventanas tiene un comportamiento diferente al de su par. Por otra parte, hay ciertos saltos en la imagen –difícilmente perceptibles debido a la posición fija de la cámara– más no hay discontinuidad en el sonido que registra el ambiente urbano que rodea a las ventanas.

UN ALMA POBRE EN LA TV

A pesar del éxito obtenido con sus video y video instalaciones (que lo habían llevado a obtener becas del *Creative Artists Public Service Program* y del *New York State Council on the Arts*, una invitación para producir en los *Synapse Studios* de Syracuse y numerosas exhibiciones en los espacios más importantes de los Estados Unidos) Jaime Davidovich decide dar un nuevo giro en su carrera, convencido de que el medio natural para el video arte no estaba en los museos y las galerías sino en la televisión de alcance reducido.

En aquella época, los *video tapes* se veían en televisores ubicados en pequeñas salas de museos y galerías de arte, en las que se disponían sillas para los eventuales espectadores. Davidovich notaba una gran contradicción en esta práctica: si los espectadores del museo contemplaban las obras en la misma posición de receptividad pasiva que adoptaban en sus hogares frente a su televisor, no tenía sentido sacarlos de la comodidad de sus viviendas. Por otra parte, la distribución a través de los circuitos artísticos convencionales transformaba al video arte en una variante actualizada de las formas artísticas tradicionales, dificultando su difusión a mayor escala.

La popularización de las emisoras de cable en los setentas dio la posibilidad a los artistas de acceder al espacio televisivo a un costo no demasiado elevado. En 1976, Jaime Davidovich funda Cable SoHo y se transforma en su primer director de programación. Un año más tarde, es miembro fundador de la *Artists Television Network* (ATN), una institución orientada a la difusión de las artes y las obras de los artistas por televisión, de la que es director entre 1977 y 1983.

En 1978, Davidovich produjo para la ATN, *SoHo Television*, un programa transmitido por Manhattan Cable TV y Teleprompter Cable TV. Al año siguiente comenzó *The Live! Show*, un programa semanal transmitido por el Canal J, espacio de acceso público⁹ perteneciente a la primera emisora.

SoHo Television era un programa basado en entrevistas informales, donde los artistas invitados dialogaban con un entrevistador sobre sus respectivas obras. En general, los invitados pertenecían a la vanguardia artística norteamericana en el campo de la *performance*, la video creación o la televisión alternativa. A lo largo de su programación, *SoHo Television* recibió la visita de artistas de la magnitud de John Cage, Laurie Anderson, Vito Acconci, Dennis Oppenheim y Les Levine, por nombrar sólo a algunos.

9. La televisión de acceso público surgió en New York en 1971, como consecuencia de los requerimientos del municipio de la ciudad de New York que obligó a las dos cadenas de cable neoyorquinas a reservar espacios para los ciudadanos que quisieran expresarse a través de ellos, en un intento por hacer cumplir la Primera Enmienda de la Constitución de los Estados

En muchos casos, los artistas mostraban su obra o la componían en vivo para la audiencia, como fue el caso de una de las participaciones de John Cage. En otros casos, no era un artista el invitado, sino un grupo de artistas o un crítico u otro representante del circuito artístico, que discutían sobre las problemáticas que atravesaban el arte contemporáneo. En este sentido, deben destacarse los programas dedicados a analizar los *Conceptos de Tiempo y Espacio*, moderado por Dore Ashton, las *Perspectivas de la Vanguardia*, a cargo de Robin White, o *El Cambiante Rol de los Museos de Arte*, programa a cargo de Gregory Battcock. Desde su mera descripción, es evidente que *SoHo Television* estaba dirigido a una audiencia específica. Sus emisiones buscaban generar un espacio de reflexión sobre la actividad artística de su tiempo, con seriedad y sin subestimar el nivel intelectual de los espectadores. Cada programa constituía un acercamiento al público de las discusiones más actualizadas en el campo de la creación estética, un espacio para que los artistas pudieran acceder a una audiencia amplia y un intento renovado por acrecentar el protagonismo del arte en los medios de difusión masiva.

Los programas estaban estructurados, en general, sobre largos bloques registrados en tiempo real, sin efectos y con un mínimo de variaciones en las posiciones de cámara. En todo momento se privilegiaba la presencia del invitado, la exhibición de su obra y el desarrollo de la discusión. Con esto se buscaba cumplimentar con dos objetivos, que el propio Davidovich ha descrito en estos términos: “Lo que intentamos hacer, es dar a los artistas de vanguardia una vidriera de primera clase, y al mismo tiempo, generar una audiencia que pueda apreciar su obra”.¹⁰

The Live! Show era un programa bien diferente, y en algunos aspectos prácticamente opuesto al anterior. Su estructura estaba compuesta por segmentos independientes, a la manera de un show de variedades, en los que una serie de personajes asumían la tarea de realizar una aguda crítica a la televisión comercial. Si *SoHo Television* fue una mirada de la televisión sobre los artistas, *The Live! Show* era la mirada de un conjunto de artistas sobre la televisión.

Todas las emisiones de *The Live! Show* hacían gala de un gran sentido humor, producto principalmente del histrionismo de sus personajes. El hecho de tener que realizar una crítica a la televisión desde un espacio televisivo hizo que la mayoría de los segmentos estuvieran conformados por sátiras a los formatos más consolidados, ejecutadas con gran sutileza y un inteligente sentido del humor.

Un elemento fundamental de *The Live! Show* fue su condición de programa realizado “en vivo”. A esto se debió que muchas de sus propuestas contemplasen la participación de los espectadores a través de la comunicación telefónica, lo que se iba a potenciar algunos años después en un programa experimental realizado utilizando la tecnología QUBE (ver más adelante).

Como la televisión es ante todo servicio, he aquí algunos de los “servicios” que ofreció *The Live! Show* para su audiencia: un psiquiatra rocanrolero, interpretado por el músico Peter McMahon, que transmitía el diagnóstico y tratamiento para los problemas que planteaban los televidentes a través de canciones; un doctor especializado en problemas de adicción televisiva, el Dr. Videovich, “egresado de la Universidad de Buenos Aires, donde estudió cómo manipular los medios con profesores alemanes” (tal era su presentación); un espacio de opinión a cargo del pintor John Torreano, quien recitaba monólogos sobre hechos recientes, relevantes o irrelevantes, del ámbito artístico; una sección de venta telefónica de “videokitsch”, una línea completa de productos basados en el aparato televisivo; lecciones de arte a cargo de Jaime Davidovich, en las que se solía describir la realización de un dibujo pero rara vez qué debía hacerse para lograrlo; entre otros importantes y útiles servicios.

A las secciones fijas se agregaban los *sketches* realizados por los artistas invitados y, eventualmente, obras de video arte. Los segmentos estaban divididos por los comerciales que promocionaban los diferentes componentes de la línea de “videokitsch”, o por *Tee Vee, The Poor Soul of Television* (Tee Vee, la Pobre

Alma de la TV), una historieta protagonizada por un televisor antropomorfizado que frecuentemente se siente incomprendido, desaprovechado o incompletamente integrado al entorno familiar. Era común la utilización de efectos visuales, como colorizaciones o inserciones de imágenes, que muchas veces eran comentados por los espectadores en sus intervenciones al aire.

Las participaciones del público generaban frescura y dinamismo. Por momentos conducían a los personajes hacia situaciones imprevistas o desopilantes. “Estoy acostumbrado a mirar televisión en el baño, pero aún no se como evitar los choques eléctricos al ducharme”, consultaba un televidente, mientras otro hacía pública su preocupación ante una posible sobredosis de Mary Taylor Moore. Las respuestas no eran menos delirantes que las preguntas: “Hagan cualquier cosa con su televisor pero no lo rompan, ya que deberán comprar uno nuevo, las empresas productoras ganarán más y aumentará la programación televisiva debido al aumento de la demanda” aconsejaba el Dr. Videovich en otra oportunidad.

En 1980, trece programas de *The Live! Show* fueron presentados en Columbus, Ohio, ciudad en la que se estaba experimentando un sistema de televisión conocido como QUBE¹¹. El QUBE era un sistema interactivo diseñado para promover la participación de los televidentes. Constaba de una consola con cinco botones inserta en el selector de canales del televisor que emitía señales a la emisora. Cuando se oprimía un botón, la señal era procesada en una computadora y transmitida al aire, traducida en porcentaje sobre la participación total. El resultado de la participación de los televidentes se veía en tiempo real sobre la pantalla, y respondía a las opciones previamente estipuladas por quien, desde la programación, generaba la consulta.

Tras la emisión de los programas de *The Live! Show*, Davidovich se trasladó a los estudios de QUBE para recoger las opiniones del público en relación a los programas, e intentar un nuevo tipo de interacción con los espectadores, en un capítulo que denominó *SoHo Wants to Know*. Su objetivo era, por un lado, utilizar este dispositivo como herramienta de creación; por otro, mostrar las limitaciones de ese sistema de votaciones, “grado cero de la democracia”, como lo bautizara irónicamente el crítico francés Jean-Paul Fargier.¹²

Para lograr el primer objetivo, Davidovich diseñó dos propuestas de participación: “La primera confiaba a la audiencia las decisiones básicas sobre el video –la imagen, los efectos de sonido y el color dominante– mientras los técnicos del canal agregaban algunos efectos visuales. El público votó que Carol Stevenson (conductora del programa) estuviera en la imagen, que el color de base fuera el azul y que hubiera música clásica con flautas como sonido de fondo. Todas estas decisiones fueron acogidas a partir de una serie de opciones. El segundo experimento consistió en que un televidente diera instrucciones telefónicas a los técnicos del estudio sobre el uso de los lentes y movimientos de cámara, mientras el resto de la audiencia decidía con su voto qué cámara debería usarse”.¹³

Unidos que garantiza la libertad de expresión. Una descripción más detallada de la composición del sistema televisivo de la época puede encontrarse en: BONET, Eugeni: “TV USA: El Dinosaurio del Imperio” en *Video Actualidad*, N° 26, Barcelona, setiembre de 1983.

10. Citado en “Video Tape Review”, *Video Data Bank Catalog*, 1986.

11. “El nombre QUBE no significa nada; fue elegido porque rimaba con TUBE (tubo)”: declaración del presidente de QUBE, Lawrence B. Hilford, en “Can’t Stand the Show? Budgets Lets Viewers Rule” en *Detroit Free Press*, 1 de diciembre de 1977, citado en Peter D’Agostino: “Proposal for QUBE”, en *TV Magazine*, Pilot Issue, New York, 1980.

12. Jean-Paul Fargier: “Jaime Davidovich, Le Câble et le Qube”, en *Cahiers du Cinéma*, N° 337, junio de 1982.

13. Citado en “SoHo Wants to Know” en *TV Magazine*. Pilot Issue, New York, 1980.

Para el segundo propósito, Davidovich intentó poner en evidencia que “el QUBE funciona por porcentajes, no por cantidades... (por lo que) sus sondeos son de escaso rigor científico. Además, el cuestionario viene dado desde el punto de emisión, por lo que no es difícil seleccionar las respuestas de forma que faciliten el resultado deseado de antemano. Por ejemplo, ante la pregunta ‘¿Qué opina usted de *Soho TV*?’ se facilita al espectador las cinco respuestas siguientes: ‘Me gusta’, ‘Me gusta mucho’, ‘Me gusta bastante’, ‘No me desagrada’, ‘No está mal’. El sondeo jamás podrá dar como resultado una opinión del tipo ‘No lo sopor- to, es malísimo’ porque ya viene censurada desde el principio”.¹⁴ Si bien las producciones en exteriores no fueron características del programa, *The Live! Show* realizó algunas incursiones en la grabación fuera de los estudios. Cuando fue así, como en *The Gap*¹⁵ o *Saludos Amigos: Dr. Videovich Goes to Texas*, el interés por la participación del público se tradujo en entrevistas a los transeúntes sobre aspectos ligados a la televisión, las artes y la utilización del video por parte de los artistas.

The Live! Show fue un espacio alternativo en la televisión, que utilizó críticamente el formato televisivo. Hasta 1984, momento en que la falta de subvenciones decidió la finalización del ciclo, sus emisiones fueron el vehículo para la obra de artistas que buscaron cuestionar tanto la distribución limitada del video arte en los circuitos artísticos como la producción estandarizada de la televisión comercial, indiferente a la labor artística. “Eran los comienzos de la televisión por cable –señala Davidovich– y como tal, probablemente la primera y última posibilidad de poder participar en el proceso cultural en su totalidad. Nos daba una pequeña ventana al mundo exterior que nos permitía mostrar nuestra obra, creando una verdadera televisión alternativa”.¹⁶

UN CONCEPTUALISMO CALIENTE

Desde la década del setenta, la trayectoria artística de Jaime Davidovich transita una vía netamente conceptual. Como muchos de los artistas de esa corriente, Davidovich considera a su obra un vehículo para la expresión de ideas, se orienta hacia una desmaterialización que enfatiza el proceso creativo, promueve la participación reflexiva de los espectadores y reniega de los espacios institucionalizados, aventurándose en la búsqueda de un público mas amplio.

Sin embargo, su acercamiento al conceptualismo no se detiene en las vertientes lingüístico-tautológica ni en la analítico-sistemática, tan afines a sus colegas norteamericanos¹⁷. Los acontecimientos políticos que azotan a la Argentina en ese período –la implantación de una violenta dictadura militar con la desaparición y muerte de numerosos intelectuales y militantes políticos– lo llevan a adoptar una actitud crítica, común al conceptualismo que se desarrolla paralelamente en América Latina¹⁸.

Davidovich participa de numerosas exposiciones de artistas latinoamericanos en esta época¹⁹. A través de esas participaciones, elabora un discurso político en el que reflexiona no sólo sobre la situación de su país natal sino también sobre su propia condición de artista de origen argentino (o judío-argentino) habitando una ciudad extranjera. Esta última línea de trabajo anticipa las preocupaciones sobre el destino de las identidades regionales frente al avance de los discursos de la globalización que se desarrollarán preferentemente en la década posterior.

La referencia política explícita más temprana en su obra es, quizás, *Libertad de Prensa* (1974), un proyecto perteneciente a los *Tape Projects* presentado en una exhibición en el International Cultureel Centrum de Antwerpen, Bélgica²⁰, donde proponía cubrir páginas de periódicos latinoamericanos con cintas adhesivas.

Al año siguiente, Davidovich realiza *La Patria Vacía* (1975), un video casi documental basado en una entrevista a un exiliado argentino en New York, que analiza las limitaciones a la libertad de opinión y la falta de seguridad que caracterizaron al último gobierno peronista.

El video no se queda en el nivel documental de la imagen ni en la contundencia de las palabras del entrevistado, sino que aporta comentarios desde lo formal que remiten al resto de las obras de su autor. Por ejemplo, en una de sus escenas, una mano cubre con cintas adhesivas la franja central de una bandera argentina emitida por un televisor; en un cambio de toma hacia el rostro del entrevistado, la franja de cintas se transforma en una mordaza que se ubica directamente sobre su boca. Hacia el final de la pieza, la mano cubre con cintas un televisor que transmite la imagen de los funerales de Perón; cuando el monitor se descubre muestra un mapa de la República Argentina atravesado por las palabras que dan título a la obra.

En *La Patria Vacía* aparecen por primera vez los símbolos argentinos –el himno, el asado, el tango, la figura de Eva Perón, los mapas– que aparecerán profusamente en la obra política posterior. En realidad, hay un complejo sistema de símbolos a lo largo de toda esta producción que contrasta notoriamente con sus *Tapes Projects* y con el resto de sus videos de la misma época, sumamente despojados y ascéticos.

Las exigencias de la producción televisiva semanal de *SoHo Television* y *The Live! Show* hace que Davidovich trabaje casi exclusivamente para esos programas entre 1978 y 1984, relegando su producción individual por algunos años.

Al final de este período realiza *Evita: A Video Scrapbook* (1984), una indagación sobre la figura histórica y mítica de Eva Perón, en la que se conjugan las opiniones de argentinos emigrados a los Estados Unidos –de escasa afinidad al régimen político del peronismo– con una reflexión sobre su trascendencia histórica y sobre el rol de los medios en la construcción de la figura pública de la líder popular.

El comienzo del video es similar al de la comedia musical *Evita*: las imágenes de *Pampa Bárbara*, un film argentino de Lucas Demare, se interrumpen repentinamente para anunciar la muerte de la dirigente espiritual de la nación. A lo largo del video aparecen referencias al destino comercial de su figura, como la publicidad de una línea de cosméticos que lleva su nombre. La imagen final, otro fragmento del film *Pampa Bárbara* que refiere a la construcción del territorio argentino como consecuencia del rechazo indígena solapado en una guerra silenciosa, refuerza la opinión de uno de los entrevistados, para quien la historia argentina se ha construido a partir de la ignorancia de los hechos y la aceptación de sus “versiones”.

Evita: A Video Scrapbook es, como su nombre lo indica, un boceto. No sólo de la figura de Eva Perón, sino también, del contexto histórico en el que cobra su fuerza, y que no deja de reescribirse y reinscribirse en la memoria de los argentinos. Para Davidovich, la figura de Eva Perón es uno de los símbolos ineludibles a la hora de configurar una identidad nacional de cara a la historia y a la imagen que se proyecta desde la Argentina al exterior. Quizás sea por esto que la figura de Eva vuelve a aparecer

14. Jordi Torrent: “Contra el Gigante de Mármol: ATN” en *Video Actualidad*, N° 26, Barcelona, setiembre de 1983.

15. Para un análisis de *The Gap*, consúltese Herman Rapaport: “On Television / Off Television”. *The Live! Show* (catálogo). New York: American Museum of the Moving Image, 1989.

16. Citado en *The Live! Show* (catálogo). *Op.cit.*

17. Véase, por ejemplo, Robert C. Morgan. “A Methodology for American Conceptualism”. En *Art Into Ideas*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

18. Sobre el desarrollo del conceptualismo en América Latina puede consultarse: Mari Carmen Ramírez. “Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980”. En *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s - 1980s*. New York: Queens Museum of Art, 1999.

19. Principalmente, en muestras organizadas por el fundador y director del Centro de Arte y Comunicación (CAYC), Jorge Glusberg, en diferentes instituciones artísticas del mundo.

20. Organizada por Jorge Glusberg a través del CAYC.

en una video instalación de 1990, *Eva Perón, Then and Now*, integrante de la muestra *Ideas and Images from Argentina*. Progresivamente, las referencias explícitas a la historia y la política argentinas pasan a conformar los fundamentos de una identidad incompleta y fragmentaria. El contexto de los debates sobre el mundo globalizado repercute de manera especial en esta producción que se propone pensar lo local ante la perspectiva de lo global unificado.

Torn Identity (1992), un video centrado en este conflicto, resuelve el antagonismo a través del recurso a una pantalla dividida. El video parte de la imagen de un desfile de argentinos por las calles de New York, comandado por una carroza móvil que transporta a dos cantantes de tango y a una pareja de bailarines. La carroza va escoltada por coches oficiales identificados por sus banderas norteamericanas. Las imágenes del desfile interactúan principalmente con otras dos imágenes: las de una carnicería y algunas imágenes documentales de la historia argentina reciente: desfiles militares, la Guerra de Malvinas, manifestaciones políticas, presidentes constitucionales y de facto, etc.

La comparación entre el desfile militar argentino y el desfile en New York traslada la pregunta por la legitimidad desde aquel hacia éste: al igual que el desfile militar, la procesión por las calles de la ciudad norteamericana ofrece una imagen de la Argentina que oculta más de lo que muestra. Esa no complementariedad entre lo visible y lo invisible atraviesa de lado a lado la obra. La alternancia entre ambos sectores de la pantalla, produce un intercambio crítico entre pasado y presente, ambigüedad y estereotipo nacional.

La Isla del Tesoro (1989) prolonga esta reflexión sobre los estereotipos y la imagen frente a los demás. La instalación confronta una representación desmembrada de la Argentina –un mapa desarticulado de su geografía– con la imagen de un bandoneonista callejero –introducida por un monitor ubicado en el interior de la figura geográfica. La relación entre el ejecutante y el dinero que han depositado los transeúntes en la caja de su instrumento, imágenes recurrentes en el video, pone de manifiesto el terreno económico en el que germinan hoy los discursos sobre las identidades nacionales, empujadas a su cristalización en estereotipos culturales.

DE NEW YORK A CYBERSPACE

Las reflexiones en torno a las identidades nacionales toman una vía diferente a partir de la década del noventa. Si al comienzo fueron espacios para potenciar la emergencia de los discursos ocluidos tras los “grandes relatos” de la modernidad, lentamente fueron cobrando el sentido de una resistencia cultural frente a los intentos homogeneizadores de la globalización económica.

Esta problemática atraviesa la video instalación *Forces/Farces*, presentada en Exit Art en 1991. Para esta pieza, Davidovich incluye seis televisores en sendos paneles pintados por él, cada uno de los cuales conforma un ámbito conceptual diferenciado. Esos ámbitos llevan por título: *We The People*, *Media Blackout*, *Globalism*, *Do Not Pass/Do Not Enter*, *Overexposed* y *Seduction and Desire*, y cada uno va acompañado de imágenes genéricas, no adjudicables a sitios geográficos específicos, sino más bien comunes a la mayoría de las urbes contemporáneas. Así, por ejemplo, *We The People* presenta imágenes de calles atestadas de gente en diferentes sitios del planeta; *Do Not Pass/Do Not Enter* exhibe calles y autopistas del mundo; *Seduction and Desire* muestra las mercaderías expuestas en un shopping mall y *Globalism* recorre distintos locales de MacDonnald's en el globo. Hacia el final de la instalación, el público es invitado a participar contestando un cuestionario sobre los efectos de la globalización en la vida cotidiana. Esas opiniones son registradas en video e incorporadas día a día a la pieza, transformándola en una verdadera obra en proceso (*work in progress*). La obra adquiere así la condición de una proposición, una ocasión para la reflexión sobre el presente estimulada por el fluir de las imágenes. Los comentarios visuales del artista dialogan con las opiniones de los especta-

dores, transformados en productores del sentido final de la pieza. Como en los programas televisivos, la audiencia vuelve a constituir un núcleo central de la propuesta estética.

Algunas imágenes de esta instalación formarán parte de otra obra, *Los Pueblos Quieren Saber De Qué Se Trata* (1992), presentada en la Fundación Banco Patricios de Buenos Aires. El título remite a un acontecimiento fundante de la historia argentina: cuando, durante el período colonial, el pueblo se reúne frente a la casa de gobierno para informarse sobre la posible sustitución de los dirigentes españoles por el primer gobierno nacional.

En la instalación, una elevada pila de diarios concluye en un monitor con imágenes que remiten a la globalización. Como en aquella época, los pueblos han quedado al margen de las decisiones de las que dependerá su futura forma de vida. Esta distancia está enfatizada por la altura del monitor, que dificulta la visión de las imágenes, y por la pared de diarios que constituye una verdadera barrera al acercamiento del espectador.

Tres años más tarde, en la exposición *La Tierra Prometida* (1995) realizada en el Instituto de Cooperación Iberoamericana de Buenos Aires, Davidovich presenta *Yo, Errancia*, una serie de composiciones digitales en las que los símbolos nacionales aparecen integrados a imágenes de la cultura global. La utilización del medio digital no es casual. No sólo permite una mejor integración de las imágenes, sino que además nombra una de las causas más importantes de la globalización mediática: la tecnología digital.

Esa tecnología tuvo a su cargo la expansión casi infinita de las redes de comunicación. Una de ellas, la más importante de los últimos años, fue otro de los medios utilizados por el artista para explorar las posibilidades de una regionalización cultural en un universo mediático sin fronteras. Se trata de *Haciendo Dulce de Leche en Cyberspace* (1996), una de las piezas integrantes de *Digital Diaspora*, la página de Internet que Davidovich elaboró junto a otro artista argentino emigrado, Alejandro Fogel. La obra introduce una reflexión sagaz sobre esta problemática, reelaborando uno de los símbolos argentinos por excelencia (el dulce de leche) en función del nuevo espacio virtual generado por las autistas informáticas.

PINTURAS EN TIEMPO REAL

La obra en Internet de Jaime Davidovich completa el circuito de la comunicación que siempre ha estado en el centro de sus preocupaciones. Esa comunicación ha tenido un claro y constante destinatario: el espectador. Desde los *Tape Projects* a sus instalaciones recientes, pasando por los programas televisivos, sus propuestas han contemplado la necesidad de un *feedback* por parte de la audiencia.

No obstante, Internet se ha convertido en un ámbito puramente comercial y despersonalizado, perdiendo el carácter experimental y el misterioso atractivo que llamó la atención de muchos artistas en sus primeros años. Quizás sea por eso que Davidovich se alejó rápidamente de este espacio para embarcarse en un nuevo tipo de obra, de características más acotadas, relacionales e intimistas.

Las *video paintings* que ha comenzado a producir en los últimos años, y que aún hoy continúa desarrollando, retornan a la superficie limitada de la pintura pero para trascenderla a través de la temporalidad ilimitada de las imágenes electrónicas.

Estas piezas son el resultado de una mirada reflexiva sobre su propia carrera artística y, al mismo tiempo, un paso más en la revisión de los límites de dos medios ligados históricamente a su producción. En general, están compuestas por pinturas abstractas de pequeño formato, sobre las que proyecta, o a través de las cuales emite, una imagen de video, generalmente el registro casi sin edición de un paisaje o de un conjunto de objetos.

Es imposible no ver en estas piezas referencias inmediatas a su obra pictórica –la serie de los pizarrones, por ejemplo– o a su obra electrónica, en particular, a los videos de su primera etapa.

Pero también hay una clara remisión a la televisión, en tanto las pequeñas pinturas emiten una imagen enmarcada similar a la transmitida por el receptor hogareño.

Es curioso, por otra parte, que la televisión haya comenzado a incorporar hoy el tiempo real a sus realizaciones; el caso más característico sería el de los *reality shows* que han inundado recientemente las pantallas. Sin embargo, la propuesta de Davidovich se aleja radicalmente de los objetivos que se han propuesto los media.

En el discurso tecnológico contemporáneo, el tiempo real ha pasado a constituirse en uno de los valores máximos. Ninguna práctica, ninguna conexión, ninguna acción efectiva es válida si no se ejecuta “en tiempo real”, si no hay “respuesta inmediata”, si no se asegura el grado máximo de la instantaneidad. El tiempo real aparece, en el lenguaje actual de los medios, como un antídoto a la creciente irrealidad de la experiencia provocada, justamente, por la misma profusión mediática. Los *reality shows* se presentan como la panacea de una experiencia no ficticia que funda su verdad en la inmediatez temporal del registro, cuando en realidad no son sino un nuevo escalón hacia la ficcionalización de la vida, donde la instantaneidad y la relación directa con las cosas se construyen como efecto retórico.

En sus *video paintings* Jaime Davidovich recupera el tiempo real y la representación pero desde una perspectiva completamente diferente. Porque aquí, el tiempo real que se retoma no es el de la cultura digital, sino el de los inicios del video, cuando aquel significaba la captación sin fisuras ni manipulaciones del mundo desplegado frente a la cámara. La imagen es ahora una ocasión para la contemplación meditativa. Sin efectos ni edición perturbadora, objetos, acciones y situaciones exigen una mirada detenida, disparan asociaciones, despiertan otra vez el poder evocador de las imágenes. Lo que diferencia rotundamente a estas obras de la televisión –pero no de la televisión de Davidovich– es su carácter casi privado e intimista, que propone nuevamente un contacto directo con el espectador.

La pintura es ahora el soporte del registro videográfico. La asociación cuestiona el pretendido antagonismo de ambos medios; en el cruce se establecen diálogos a múltiples niveles.

En el recurso a temas y géneros clásicos de la historia del arte, el artista ejercita la cita pero desde una posición reflexiva. Por una parte, pone en evidencia la definitiva asimilación del video a dicha historia, habida cuenta de su inobjetable consolidación en el circuito del arte contemporáneo. Por otra parte, pone a prueba los límites de la representación, trabajando sobre la vacilación perceptiva entre el registro de video proyectado y la imagen contenida en el soporte pictórico. Esa vacilación perceptiva es la responsable de la activación de una novedosa cualidad sensorial para el video, un medio tradicionalmente asociado a la frialdad del barrido electrónico.

Paisajes y naturalezas muertas son, además, motivos para una recuperación humanista de la práctica artística. Las *video paintings* respiran una evidente voluntad por la captura de lo vital, lo cotidiano, los rastros de un tiempo que muta rápidamente pero que en su devenir va dejando imágenes imborrables.

Las primeras piezas de la serie hacen explícitas su referencia a los pintores de la Escuela del Río Hudson²¹ y a los fotógrafos pictorialistas²² de finales del siglo XIX. Los primeros están referidos principalmente a través de los paisajes –registrados en el valle del Río Hudson– y de las atmósferas; los últimos aparecen en el brillo iridiscente de las superficies, logrado con un barniz especial que recuerda las placas de platino preferidas por los fotógrafos pictorialistas norteamericanos.

La serie progresa incorporando nuevos paisajes que tienen a New York por epicentro. En general, se mantiene el formato de cuadro individual, aunque el artista ha explorado también las proyecciones multipantallas e incluso la incorporación de sonido. Tal es el caso de la instalación *View From Above* (2000) realizada en el Deep Listening Center, en la que trabaja con las imágenes obtenidas desde el piso 91 de la Torre Gemela 1, lugar donde Davidovich realizó una residencia de creación. La instalación

confronta las vistas del río Hudson, el puente de Brooklyn y el parque debajo de las Torres Gemelas con la misma actitud lejana y contemplativa de sus *video paintings*, acompañadas ahora por la música de Reynolds, que crea una atmósfera sonora sutil y meditativa.

Las obras más recientes en esta línea exploran otro género pictórico: la naturaleza muerta. En algunas de ellas aparece el televisor, como elemento clave de los objetos que conforman la experiencia cotidiana contemporánea. La imagen está llena de ambigüedad. Por un lado presenta una mirada reposada de un aparato identificado con la velocidad de las noticias. Por otro, lo liga a una estructura compositiva histórica, de fuertes resonancias en el pasado, implicando quizás que la televisión pertenece ya a esa tradición histórica más que a la estricta actualidad (sin lugar a dudas, el icono del presente es la computadora; no resulta extraño entonces que el televisor ocupe este lugar).

Pero principalmente, el televisor vuelve a aparecer en la obra de Davidovich como lo hiciera en sus primeras incursiones: como un objeto. Así como en el ámbito de los *Tape Projects*, las cintas llamaban la atención sobre el carácter objetual de este aparato, las *video paintings* recuperan esa mirada para invitarnos nuevamente a reflexionar sobre el soporte tecnológico, para desplazarlos de la fascinación mediática y llamar otra vez nuestra atención sobre el mundo que se despliega más allá de sus ventanas.

EPÍLOGO

Revisitar la trayectoria artística de Jaime Davidovich es transitar por las principales rutas del pensamiento artístico de los últimos años y comprender íntimamente la importancia que los nuevos medios han adquirido en el arte contemporáneo. El abandono de la pintura por las instalaciones y los videos, y el alejamiento del circuito artístico hacia el espacio público de los medios son acontecimientos que hoy relatamos con naturalidad, pero que en su momento significaron profundos cismas, posturas ideológicas radicales y la asunción de un compromiso con la práctica artística que dejó profundas marcas en la historia del arte del siglo veinte.

La producción actual del artista opta por una nueva actitud inconformista. Frente a la espectacularidad de la producción electrónica que caracteriza la competencia entre bienales y otras megaexposiciones, Davidovich insiste en una experiencia reflexiva e íntima, que resiste las presiones mercantiles y la anulación semántica de la política global. Insiste, fundamentalmente, en una ética de la práctica artística, aquella que, según Catherine David, confía en que el arte continúa siendo “una fuente vital de representaciones simbólicas e imaginarias cuya diversidad es irreducible a la (casi) total dominación económica de lo real”.²³

21. La Escuela del Río Hudson comprende a un grupo de pintores norteamericanos, liderados por Thomas Cole, que trabajaron entre 1835 y 1870, aproximadamente. Sus pinturas se centraron en la captación romántica del paisaje, principalmente de la zona del Valle del Río Hudson, mediante efectos pictóricos que enfatizaban la luminosidad de la composición, por lo que se los conoce también como Luministas.

22. Los fotógrafos pictorialistas buscaron producir imágenes fotográficas con calidad pictórica. Para esto recurrieron al uso de lentes dispersoras de la luz o a la manipulación de los registros fotográficos después de realizada la toma, con el objeto de dar a las imágenes el aspecto de las pinturas impresionistas de la época.

23. Catherine David, “Introduction”, en *Documenta X. Short Guide*. Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag, 1997.